

Kulttuurinen ja taloudellinen pääoma musiikkitaiteessa  
Aitous ja kaupallisuus hip hopissa

Kandidaatin tutkielma  
Jari Ahtola 421469  
Aalto-yliopiston kauppakorkeakoulu  
Kevät 2017

Johdanto .....	2
Taiteen määrittelyä tämän työn tarpeisiin .....	4
Bourdieu ja pääoman ilmenemismuodot .....	6
Mitä hip hop-musiikki on? .....	8
Hip hop-musiikki ja aitous .....	12
Aitouden ja kaupallisuuden suhde hip hopissa .....	15
Taiteilijapersoonat ja salattu kielenkäyttö hip hop-artistin työvälineinä .....	18
Yhteenveto ja johtopäätökset .....	21
Lähdeluettelo .....	24

## Johdanto

Tämän tutkielman tarkoitus on kuvata hip hop-musiikkia ja sen kulttuurikentässä vaikuttavia valtasuhteita sekä lainalaisuuksia. Hip hop-kulttuuriin kuuluu määritelmällisesti paljon muitakin ulottuvuuksia kuin rap-musiikki. Tässä työssä keskityn pääasiassa musiikin tarkasteluun ja käsittelen laajempaa hip hop-kulttuurin käsitettä siltä osin kuin se tarjoaa näkökulmaa hip hop-musiikin erityispiirteiden ymmärtämiseen. Hip hop ja rap eivät ole, varsinkaan englannin kielellä, täysin samamerkityksisiä sanoja, mutta tässä työssä pidän näitä termejä lähtökohtaisesti keskenään vaihtokelpoisina. Ohjenuoraksi termien ja työn tulkintaan tarjoan näkemykseni, jonka mukaan vakavasti otettava rap-musiikki on määritelmällisesti aina hip hopia eikä hip hop-kulttuuria olisi olemassa ilman vakavasti otettavaa rap-musiikkia.

Hip hop-musiikki, kuten populaarimusiikki yleensäkin, muuttuu nopeasti ja sen noin nelikymmenvuotinen historia pitää sisällään niin paljon mullistuksia, että keskityn työssä lähinnä genren kultakautena pidetyn 1980- ja 90-luvun musiikin käsittelyyn. Käsittelen hip hop-musiikin taustalla vaikuttavaa afroamerikkalaista kulttuuriperinnettä siltä osin kuin on tutkielman laajuuden huomioon ottaen järkevää. Hip hop-musiikin historian perinpohjainen läpikäynti olisi tämän työn mittasuhteisiin liian laaja hanke. Hip hopin syntyvaiheen sekä pelisääntöjen kursorinen ymmärtäminen on kuitenkin mielestäni välttämätöntä kyseisen musiikkityylin elinkaaren ja ominaispiirteiden ymmärtämiseksi. Esitän tutkielmassa lainauksia muutamien musiikkikappaleiden sanoituksista ja toivon, että nämä lainaukset auttavat syventämään niiden tutkielman osien antia, joiden yhteyteen olen ne sijoittanut. Esitän myös omaa tulkintaani näiden lyriikkalainauksen asiayhteyksistä sekä mahdollisista merkityksistä, paitsi selventääkseni miksi olen käyttänyt niitä apuna tutkielmassani, myös osoittaakseni millä tavoin hip hop-artistit viittaavat toistensa teoksiin ja kuinka tämä toimintatapa tekee mielestäni hip hop-musiikin kuuntelusta mielenkiintoista.

Pyrin tutkielman edetessä hahmottamaan miten taidetyön taloudellinen ja taiteellinen ulottuvuus kohtaavat ja tutkimaan kuinka tähän kohtaamiseen suhtaudutaan aihetta käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa. Merkittävimpinä työtä ohjaavina lähteinä, käytän kahta ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun esseitä, erityisesti siltä osin kuin ne käsittelevät kulttuurisen pääoman luonnetta ja taidekenttien valtasuhteita; sekä Tricia Rosen erinomaista kirjaa *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Tarkastelen hip hop-kulttuuria musiikin näkökulmasta, sillä mielestäni ajatukset taiteellisesta

aitoudesta ja markkinoitavuudesta ovat hip hop-musiikissa mielenkiintoisesti kietoutuneena toisiinsa. Esitän hip hopiin liittyvästä aitouden käsitteestä oman näkemykseni aihetta käsittelevään lähdemateriaaliin tukeutuen. Pyrin tutkielmassa vastaamaan seuraavaan kysymykseen: Millä keinoin hip hop-artistit ovat vastanneet vaaditun aitouden ja kaupallisen markkinoitavuuden välillä vallitsevaan ristiriitaan?

Ensimmäiseksi tutustun taiteen määrittelyyn akateemisessa kirjallisuudessa sekä pääoman eri ilmenemismuotoihin. Tämän jälkeen pyrin esittelemään hip hop-musiikin historiaa ja genrekohtaisia erityispiirteitä siten, että lukijan on mahdollista sovittaa ne laajempaan, musiikkitaiteen viitekehykseen. Seuraavaksi avaan hip hop-musiikin käsitystä aitoudesta ja tämän aitouden ja kaupallisuuden suhdetta. Lopuksi pyrin vastaamaan edellä mainittuun tutkimuskysymykseen sekä pohdin tämän tutkielman rajoitteita ja esitän mahdollisia jatkotutkimusehdotuksia.

## Taiteen määrittelyä tämän työn tarpeisiin

Taiteen ja varsinkin taiteellisen arvon määrittely on vaikeaa ja aina jossain määrin subjektiivista. Pyrin tässä kappaleessa käsittelemään tätä aihetta siltä osin kuin on tutkielmani kannalta oleellista ja mielekästä. Goodman (1976, 113-114) jakaa taiteen muodot autografisiin ja allografisiin kategorioihin. Autografisena taideteosta voidaan hänen mukaansa pitää vain silloin, kun ero alkuperäisen teoksen ja väärennöksen välillä on merkittävä; tai vielä tarkemmin silloin, kun parhaintakaan jäljennöstä ei voida pitää aitona. Maalaus tai jopa lopullista maalausta edeltävä luonnos ovat autenttisia teoksia, koska niiden uudelleentuotannolle ei ole selkeää merkintätapaa, tai notaatiota, jota seuraamalla teos voidaan replikoida. Maalaustaidetta voidaan siis tämän määritelmän mukaan pitää autografisena taiteen muotona. Musiikki puolestaan kuuluu Goodmanin määritelmän mukaan allografisiin taidemuotoihin. Säveltäjä laatii teoksensa nuottijärjestelmää tai muuta notaatiotapaa hyödyntäen, mutta muusikko tai orkesteri esittää ja tulkitsee lopputuotteen. Maalauksen puolestaan viimeistelee taiteilija itse. Tämän kaksiulotteisen määrittelytavan mukaan maalaustaide on yksivaiheista ja musiikki kaksivaiheista taidetta. Tutkielman aiheen näkökulmasta tämä kahtiajako on mielenkiintoinen ja melko osuva, mutta myös jossain määrin ongelmallinen. Työn myöhemmässä vaiheessa pyrin hahmottamaan millä tavoin hip hopin, avoimesti lainaavan, viittaavan ja kierrättävän musiikkimuodon, käsitys aitoudesta eroaa Goodmanin aitouskäsitteestä ja toisaalta myötäilee sitä.

Bourdieu (1993, 29) ajattelee taidetta ja kirjallisuutta merkittävien yksilöiden pelikenttänä ja mainitsee taiteen alojen pitävän ainutlaatuisten luojien, tai tuottajien, ylistämistä ja ihannointia erityisen asiaankuuluvana. Ajatus virtuoosimaisista, merkittävistä yksilöistä ja heidän nauttimasta huomiosta sopii hip hop-musiikin asiayhteyteen hyvin. Bourdieu (1993, 35-37) myös esittää että yleisön ja taideyhteisön kollektiivinen usko taidetyön arvoon on osa taideteosten todellisuutta, tai paremminkin jopa olemassaoloa. Toisin sanoen taideteoksen kriittinen ja asiantunteva tarkastelu määrittää sen käsittelynarvoiseksi tutkiskelun kohteeksi ja täten vahvistaa sen taiteellista legitimizeettiä. Tätä tarkastelijan virkaa ja taiteen legitimointia suorittavat taideinstituutiot kuten galleriat, museot, kriitikot ja muut taidealan ammattilaiset kuten konservoiijat, taideyleisöä unohtamatta. Bourdieun määritelmän mukaan taideteokset ovat olemassa symbolisina objekteina siis vain siinä tapauksessa, että ne tunnustetaan taidediskurssin arvoisiksi ja vastaanotetaan taiteena, sellaisen yleisön toimesta joka kykenee tekemään tämän kaltaisia arvioita. Toisin sanoen yleisön pitää tietää jotain

taidekentästä johon arvioitava taideteos asettuu sekä olosuhteista joissa teos on syntynyt. Bourdieu korostaakin koulutusjärjestelmän ja kodin roolia asiantuntevan taideyleisön tuottajina. Hänen mukaansa taiteen tarkastelun tuleekin ottaa huomioon paitsi taideteosten materiaaliset tuottajat, kuten kirjailijat tai tämän työn puitteissa muusikot sekä rap-artistit, myös taideteosten ja –työn merkityksen sekä arvon tuottajat, kuten kriitikot, galleristit sekä muut toimijat ja tahot joiden työpanosten ansiosta taiteella on asiantuntevaa, määrittelykykyistä yleisöä. Ei siis taidetta ilman yleisöä, eikä myöskään yleisöä ilman taidetta.

Musisointia ja musiikkimaailman konventioita tutkineet Crossley ja Bottero (2015, 42-45) korostavat aiemmin mainitun diskurssiajattelun sekä taiteilijan ja yleisön välillä vallitsevan yhteisymmärryksen tärkeyttä. Heidän mukaansa musiikkiteos muodostuu musisoijien sekä yleisön yhteistyön tuloksena ja teoksen onnistuneisuus tai toimivuus vaatii, että nämä osallistujat onnistuvat virittäytymään samalle aaltopituudelle sekä ymmärtävät musiikkityylin toimintatavat. Musiikkityylin ymmärtäminen vaatii siis sen lainalaisuuksien sisäistämistä. Toisin sanoen, tyyliin perehtymätön kuulija ei välttämättä löydä musiikkiteoksesta niitä nuotteja, teemoja tai rytmejä, joita hän on tottunut musiikkiteokselta odottamaan. Musiikinkuluttajalta vaaditaan panostusta ja tyyლისpesifin kulttuuripääoman aikaa vievää kerryttämistä, jotta hänen voidaan olettaa ymmärtävän kyseistä musiikkia sen laajemmassa kontekstissa. Tässä näkökulmassa on nähtävissä yhtäläisyyksiä Bourdieun (1993, 35-37) edellä mainittuihin ajatuksiin, joiden mukaan koko taidekentällä on roolinsa taiteen sekä sen arvon määrittelyprosessissa ja kentän muodostavien toimijoiden tulee päätyä jonkinasteiseen soppuun taiteenlajia hallitsevista säännöistä ja lainalaisuuksista. Deweyn (2005, 177) mukaan näiden taidemuodon lainalaisuuksien tai kaavojen etsiminen ja löytäminen, varsinkin ei-ilmeisistä yhteyksistä, tuottavat paitsi mielihyvää aiheuttavia ahaa-elämyksiä, myös syventävät taidemuodon tai –tyylin ymmärrystä.

## Bourdieu ja pääoman ilmenemismuodot

Pierre Bourdieu (1986, 241-58) argumentoi, että ymmärtääksemme yhteiskunnallista, sosiaalisen kanssakäymisen maailmaa, on otettava huomioon pääoman käsite ja kaikki kerryttävän pääoman vaikutukset. Hänen mukaansa on mahdotonta selittää, meidän kaikkien kohtaaman, sosiaalisen maailman rakenteita ja toimintaa, mikäli niihin vaikuttavaa pääomaa ei tarkastella kaikissa muodoissaan. Bourdieu arvostelee perinteisiä talousteorioita siitä, että ne tarkastelevat sosiaalisia käytänteitä liian kapeasti ja näkevät sosiaalisessa kanssakäymisessä tapahtuvan vaihdon lähtökohtaisesti kaupallisenä, voittojen maksimointiin tähtäävänä toimintana. Täten määriteltynä kaupallinen vaihto on taloudellisessa mielessä pyyteellistä ja kaikki vaihto jota ei voida määritellä kaupalliseksi on pyyteetöntä ja siten eitaloudellista.

Pääoman taloudellisen aspektin merkitystä korostava, kapeakatseinen pääoman käsite ei yksinään auta meitä ymmärtämään sosiaalisissa kanssakäymisissä, tai varsinkaan kulttuurintuotannossa tai taiteen maailmassa, vallitsevia valtasuhteita. Niiden rakenteiden sekä käytänteiden havainnoinnin ja hahmottamisen apuvälineiksi tarvitsemme taloudellisen pääoman käsitteen lisäksi kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman määritelmiä. Seuraavaksi esittelen nämä kolme pääomakäsitettä lyhyesti ja pyrin avaamaan tarkemmin kulttuurisen pääoman käsitettä sekä pohjustamaan sen yhteyttä hip hop-musiikin maailmaan.

Taloudellinen pääoma on Bourdieun (1986, 241-58) mukaan välittömästi ja suoraan muunnettavissa rahaksi. Institutionalisoitussa, tai vakiinnutetussa, muodossa taloudellisen pääoman voidaan katsoa tarkoittavan omistusoikeutta. Kulttuurinen pääoma puolestaan on muunnettavissa, tietyissä tilanteissa ja tietyin ehdoin, taloudelliseksi pääomaksi. Vakiinnutetussa muodossa kulttuurinen pääoma esiintyy sivistyksellisenä tai koulutuksellisenä pätevyytenä. Varsinkin taiteen ja kulttuurintuotannon tapauksessa tämän voidaan kuitenkin nähdä tarkoittavan paremminkin itse hankittua, kokemuksellista tietotaitoa kuin formaalia kulttuuri- tai taidekoulutusta. Sosiaalinen pääoma muodostuu sosiaalisista velvoitteista, tai suhteista, jotka ovat jälleen tietyin edellytyksin ja riippuen alasta jota käsitellään, muunnettavissa taloudelliseksi pääomaksi. Sosiaalisen pääoman vakiinnutetuksi muodoksi Bourdieu tarjoaa arvoneimeä tai aateluutta, jotka eivät ensialkuaan vaikuta mielekkäiltä määritelmiltä työn aiheen huomioon ottaen, mutta joille väitän tutkimustyöni edetessä löytyvän loogisia verrokkeja myös hip hopin maailmasta.

Kulttuurinen pääoma esiintyy Bourdieun (1986, 241-58) määritelmän mukaan kolmessa muodossa. Ruumiillistuneessa olomuodossa, tai tilassa, kulttuurinen pääoma tarkoittaa kehon ja mielen pitkäkestoisia ja kestäviä kykyjä sekä luonnetta. Esineellistetyssä tilassa se puolestaan tarkoittaa konkreettisia kulttuurituotteita, kuten kuvia, kirjoja ja instrumentteja. Institutionalisoitun, vakiinnutetun tilan määrittelyssä Bourdieu käyttää hyväksi ajatusta koulutuksellisesta pätevyydestä valaistakseen kuinka tämä tila tai olomuoto antaa kulttuuriselle pääomalle ainutlaatuisia ominaisuuksia. Hip hop-musiikin tapauksessa, koulutuksellinen pätevyys saattaa vaikuttaa aiheeseen sopimattomalta käsitteeltä, mutta työn myöhemmässä vaiheessa pyrin selkeyttämään tätä yhteyttä. Mikäli käsitettä laajennetaan ulottumaan kulttuurisen sivistyksen epämuodollisempiin kerryttämisen- ja perimysmuotoihin, kuten Bourdieukin tekee, yhteys kulttuuripääoman institutionalisoituun olomuotoon selkeytyy. Peritty tai perheensisäisesti välitetty musiikkitietämys kuuluu kiistattomasti varsinkin 1980-90-luvun hip hop-musiikissa. Muodostuivathan hip hopin musiikkielementit suurelta osin edellisten vuosikymmenten populaarimusiikista lainaten, mahdollisesti omien vanhempien fyysisiä musiikkilevyjä sekä levysoittimia hyväksikäyttäen. Funk, soul, rhythm and blues ja disco, muiden musiikkityylien muassa, värittävät hip hop-musiikin alkutaivalta ja kuuluvat sekä vaikutteina että suorina lainauksina musiikkileikkeiden muodossa.

Keskityn tässä tutkielmassa kulttuurisen pääoman ilmenemistapoihin ja siihen kuinka tämän pääomamuodon muuntuminen taloudelliseksi pääomaksi tapahtuu hip hop-musiikin asiayhteydessä. Esitän muutamia ajatuksia myös sosiaalisen pääoman yhteyksistä valitsemaani aiheeseen, mutta koen että sen rajallinen käsittely palvelee työn tarkoitusta.



## Mitä hip hop-musiikki on?

Now, what you hear is not a test, I'm rapping to the beat

And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet

- Sugarhill Gang, *Rapper's Delight*, 1980

Terminä hip hop tarkoittaa urbaania amerikkalaista nuorisokulttuuria, joka ilmenee muun muassa graffititaiteena, breakdancing-tanssimuotona sekä pukeutumistyyleinä. (Smitherman 1997, 3). Nykyään hip hopia voidaan pitää maailmanlaajuisena kulttuurimuotona ja termin alle voidaan sovittaa paljon muitakin paikallisten kulttuurien ilmentymismuotoja. Ilmiön juuret ovat kuitenkin vahvasti afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa sekä suurkaupunkien köyhien alueiden asukkaiden jaetussa kokemuksessa. Hip hop-termin katsotaan päätyneen laajan yleisön käyttöön Sugarhill Gangin, vuonna 1979 julkaistun, musiikkikappaleen *Rappers Delight* kautta. Rap-termin juuretkin löytyvät afrikkalaisamerikkalaisesta kielenkäytöstä ja Smitherman (1997, 4) kertoo termillä alkujaan viitatuksi seksuaalissävyytteeseen, lähinnä miesten suorittamaan, suulliseen kommunikaatioon. Termi menetti sittemmin alkuperäisen merkityksensä ja päättyi 1960-luvun lopulla kuvaamaan mitä tahansa voimakasta, aggressiivista ja erittäin sujuvaa puhetta.

Hip hopia ei varsinkaan musiikkityylin alkutaipaleella varsinaisesti sävelletty sanan perinteisessä merkityksessä tai ainakaan nuottijärjestelmää hyväksikäyttäen. Goodmanin (1976, 113-114) ajatus kaksi- tai jopa monivaiheisesta prosessista sopii kuitenkin mielestäni melko hyvin kuvaamaan perinteisen hip hop-musiikin luomisprosessia. Esiintymistilanteissa hip hop- kappaleiden musiikkielementit luotiin perinteisesti yhdistelemällä muiden artistien musiikkia, kahta tai useampaa levysoitinta ja DJ-mikseriä hyväksikäyttäen. Tämä toimintatapa ole kadonnut käytöstä vaikka teknologinen kehitys, erityisesti tietokoneavusteisten musiikintoistovälineiden muodossa, on mahdollistanut vaihtoehtoisia tapoja esittää musiikkia. Motleyn ja Hendersonin (2008, 3-4) mukaan DJ:t, tai disk jockeyt, valitsivat esityksessä käytettävät musiikkielementit sekä yhdistelivät levyiltä valittuja musiikkiraitoja uusiksi kokonaisuuksiksi. Alun pitäen MC:t, eli master of ceremonies, puolestaan toimivat lähinnä tiskijukkien sekä musiikin esittelijöinä. Musiikkikappaleita levytettäessä tähän yhdistelmään saatettiin lisätä rumpukoneita ja sampleita, joiden avulla

pystyttiin sisällyttämään kappaleisiin uniikkeja rumpukuvioita sekä lainaamaan otteita muiden artistien kappaleista sekä nauhoitetuista soittimien äänistä.

Tämän osion alussa esiintyvä lainaus sisältää *Rapper's Delight* kappaleen alkusanat, joista *Now, what you hear is not a test* on tietoinen viittaus puhelaulun uutuuteen vuoden 1979 pop-musiikkikentässä. Toisin sanoen tiedoksi kuulijoille, kyseessä ei ole testi. Kuulijoiden, pilke silmäkulmassa tehty, kouluttaminen hip hopin pelisäännöistä ja konventioista toimii tässä tapauksessa markkinointitekniikkana. Toisaalta se auttaa myös yleisöä ymmärtämään mistä on kysymys, tai virittämään yleisön sekä esiintyjän samalle aaltopituudelle. Solisti puhuu laulamisen sijaan tarkoituksella taustamusiikin päälle - hip hop ja rap-musiikki ovat saapuneet musiikkikentälle.

Hip hop-musiikin toimintatapoihin kuuluu olennaisesti muiden artistien teosten hyväksikäyttö, eli samplaus, käytäntö joka asemoi hip hop-musiikin entistä vahvemmin Goodmanin allografisen taiteen määritelmän alle. Rose (1994, 73-74) kutsuu samplausta tyypillisimmäksi rap-musiikin tuotantovälineeksi sekä taktiseksi prioriteetiksi. Ennen kuin rap-tuottajat ottivat tavan omakseen, samplausta käytettiin lähes yksinomaan kustannussyistä musiikkituottajien, säveltäjien sekä studioinsinöörien toimesta. He käyttivät sampleja pääasiassa korostusvälineenä musiikkiteoksen sisällä ja lainatun musiikkileikkien alkuperä sekä identiteetti haluttiin lähtökohtaisesti peittää. Rap-tuottajat puolestaan suhtautuivat lainattuihin sampleihin lähdeviittauksen tapaan. Hess (2006, 283) laajentaa tätä ajatusta ja argumentoi, että lähdemusiikin samplausta ei tule nähdä kopiointina vaan hip hop-musiikkituottajien vastauksena tai kritiikkinä kohdistettuna alkuperäiseen, lainattuun musiikkiteokseen. Hänenkin mukaansa samplausta voidaan tietysin varauksin verrata akateemiseen lähdeviittausperinteeseen, sillä lähdemusiikkia lainaavat musiikkituottajat pyrkivät vastakkainasettelun, parodian ja suoran kommentaarin keinoin esittämään uusia ideoita ja rakentamaan uutta alkuperäisen teoksen perustalle.

Oman kokemuksen perusteella voin sanoa, että hip hop-musiikin kuuntelu on paitsi muokannut musiikkimakua, myös avartanut sitä. 1980-90-lukujen hip hop-levyjen tai -kasettien sisältämissä kansilehdissä vilisi äänitteen kappaleissa käytettyjen musiikkisamplejen lähdeviittauksia pilvin pimein. Tarttuvasta kappaleesta saattaa tunnistaa esimerkiksi toistuvan ja mielenkiintoisen torvi- tai kitarakuvion, jonka alkuperää voi lähteä arvailemaan kappaleen kohdalle merkitystä lähdemusiikkilistasta. Hip hop-musiikki onkin erityisen tehokas kouluttamaan yleisöään ja koko tyylilajikohtaista taidekenttää taiteen ja

teosten alkuperästä ja syntykontekstista. Artisti käyttää ja välittää ruumiillistuneessa tilassa, hänessä itsessään vaikuttavaa ja sijaitsevaa, kulttuurista pääomaa esineellistetyssä tilassa olevan pääoman eli konkreettisen kulttuurituotteen, tässä tapauksessa fyysisen musiikkilevyn ja sen sisältämä informaation, avulla. Tulkintani mukaan tämän voi nähdä kartuttavan kyseisen taidekentän kollektiivista institutionalisoitua kulttuurista pääomaa, tai hip hop-koulutuksellista pätevyyttä. Bourdieun (1986, 241-58) mainitsevat kulttuurisen pääoman institutionalisoidun, tai vakiinnutetun tilan ainutlaatuiset ominaisuudet konkretisoituvat tässä yhteydessä mainiosti; koko kulttuurikentän tyylilajikohtainen ymmärrys syventyy ja sen jäsenten väliset siteet, sekä sitä kautta koko yhteisö vahvistuvat.

Rap-kappaleiden sanoitusten osalta ajatukset aitoudesta ja väärennettävyydestä taidetta määrittelevinä tekijöinä tarjoavat tulkintani mukaan mahdollisuuden ajatella rap-musiikkia jossain määrin autografisenakin taidemuotona. Vaikka musiikin osalta rap on jopa lähtökohtaisesti tehty jalostettavaksi ja uudelleenversioitavaksi, sanoitukset nähdään alkuperäisen artistin ainutlaatuisena tuotoksena ja Goodmanin (1976, 113) määritelmän mukaisena aitona versiona lyyrisestä teoksesta. Pelkästään rap-artistin esiintymistyylin tai lyyrisen ulosannin, eli *flown*, koettu imitointi tai omiminen saattaa johtaa tulkintaan koetun imitaattorin taiteellisen omaperäisyyden puutteesta. *Rapper's Delight*-kappaleessa Sugarhill Gangin jäsen 'Big Bank Hank' välittää humoristisesti isältään kuusivuotiaana saamansa opetuksen:

Now there's a time to laugh, a time to cry

A time to live and a time to die

A time to break and a time to chill

To act civilized or act real ill

But whatever you do in your lifetime

You never let a MC steal your rhyme

Sanoitusten lainaamista tapahtuu ja sitä voidaan pitää alkuperäiselle lyyrikolle suunnattuna hatunnostona tai Rosen (1994, 73) mainitsemana sitaattina. Luvatta tai kehnosti tehtyä sanoituksellista lainausta taas ei pidetä yleisesti hyväksyttävänä toimintana. Musiikillisten lainausten etsimisen ja löytämisen lisäksi, sanoituksellisten silmäniskujen, hatunnostojen viittausten onnistunut metsästys on, Deweyn (2005, 177) ajatuksen mukaisesti, merkittävä osa hip hop-musiikin kuuntelusta ja tuntemuksesta saatavaa nautintoa. Viittauksilla hip hop-

yleisöä oletettavasti kiinnostavaan lähdemateriaaliin DJ:t, tai musiikkituottajat, sekä MC:t signaloivat kulttuurista pääomaansa sekä vertaisilleen, että yleisölle. Artistit pyrkivät asemoimaan itsensä ja teoksensa musiikkihistorian jatkumoon sekä osoittamaan musiikkikoulutuksellista pätevyyttään. Lyyrikot pyrkivät osoittamaan genrekohtaisten klassikkoteosten sekä niiden takana olevien, Bourdieun mainitsemien, merkittävien yksilöiden tuntemustaan. Mitä paremmin kuunteleva yleisö tunnistaa näitä signaaleja musiikkiteoksista sitä vahvemmin se tuntee olevansa kiinni hip hopin kontekstissa sekä kulttuurikentässä ja on sitä selkeämmin osa tätä musiikkitaidemuotoa arvostavaa yhteisöä. Sugarhill Gangin *Rapper's Delight*-kappale lainaa musiikillisesti selkeimmin ja tunnistettavimmin Chic-discoyhtyeen kappaletta *Good Times* vuodelta 1979, mutta myös sanoituksellisesti ainakin Spoonie Gee'n kappaletta *Spoonin' Rap* samaiselta vuodelta sekä vuoden 1973 elokuvaa *Five on the Black Hand Side*. Viittauksia *Rapper's Delightiin* ja lainauksia siitä voi puolestaan kuulla musiikissa ja pop-kulttuurissa laajalti hip hop-tyylilajin ulkopuolellakin; kunhan vain tietää mitä etsiä.

Aitous on hip hopissa varsin moniulotteinen käsite. Se erottaa artistit toisistaan tyyllillisesti ja erottuvaa, jäljentämätöntä tyyliä arvostetaan suuresti. Sisällöllinen lyyrinen aitous toimii myös laadullisena erottelutekijänä, sillä taitavien tarinankertojien versiot tutuista taruista kiertävät yleisön keskuudessa muistihistorian, tai suullisen historiankertomuksen, tapaan.

## Hip hop-musiikki ja aitous

If you don't know me by now I doubt you'll ever know me  
I never won a Grammy, I won't win a Tony  
But I'm not the only MC keepin' it real

- KRS-One, *MC's Act Like They Don't Know*, 1995

KRS-One toteaa, että mikäli kuulija ei ole, hänen liki kymmenvuotisen musiikkiuransa aikana, oppinut vielä tuntemaan häntä, niin siten tuskin tulee tapahtumaankaan. Hän ei ole voittanut musiikkimaailman Oscar-palkintoa, eli Grammya. Viittaus teatterimaailman Oscar-palkintoon, eli Tonyyn on tulkittavissa siten, että hän ei näyttele tai esitä roolia; mikrofonin kädessäänkin hän on aito. Hänen lisäksi on kuitenkin useita hip hop-artisteja jotka pysyvät aitoina ja jatkavat totuuksien kertomista – aito aidon tunnistaa. Implikaatio on kuitenkin selvä; KRS-Onen mielestä aitona pysymisellä ei kiivetä myyntilistojen kärkipaikoille ja päästä siten musiikkiteollisuuden palkinnoille. Aitous on kuitenkin hänen mielestään yhteisön ulkopuolisten jakamia arvonimiä tai aateluuksia tärkeämpää; legitimizeetti saadaan asiantuntevalta, oppineelta kulttuurikentältä. Kappaleen nimen *MC's Act Like They Don't Know* voi tulkita kommentoivan menestystä niittävien artistien esittävän tietämätöntä vesittäessään, KRS-One:n näkemyksen mukaan autenttisen, hip hopin sanomaa ja artistin habitusta; vaihtoehtoisesti KRS-One vain havainnoi näiden artistien toimintaa sekä tuotantoa ja toteaa, että he eivät ymmärrä mistä hip hopissa on pohjimmiltaan kysymys.

Rap-musiikin sanoituksissa esiintyy usein aitoutta ja uskottavuutta korostavaa kieltä. Jopa musiikkityylin alkutaipaleella, jolloin sanoitusten hallitseva tema keskittyi enemmän hauskanpitoon, viestin välittäjä, eli MC, usein koki tarpeelliseksi korostaa omia kykyjään ja statustaan, eli kulttuurista pääomaansa. Rap-lyriikoiden kuten runoudenkin, johon ainakin osasta rap-musiikkia on helppo löytää yhtymäkohtia, kirjaimellinen tulkitseminen on subjektiivista ja riskialtista. Se on kuitenkin myös palkitsevaa ja kuuluu yleisön tehtäviin. Bourdieun (1993, 35-37) ajatusten mukaisesti tämän tulkintatyön voidaan nähdä olevan osa kulttuuriyhteisön suorittamaa, kriittistä teoksen tarkastelua sekä määrittelyä ja siten legitimoivan teosten arvoa. Aitous voidaankin tulkintani mukaan mieltää merkittäväksi osaksi hip hop-yleisön kokemaa käsitystä teosten taiteellisesta arvosta. Henkilöityneen, artistiin kohdistuvan aitouden, *realness* tai *keeping it real*, sekä aidon hip hopin, *real hip hop*,

aukoton tai absoluuttinen määrittely lienee mahdotonta, mutta kuten seuraavaksi huomataan, tämän analysoinnin tueksi on olemassa kulttuuri- ja musiikkihistoriallista pohjaa.

Viimeisten neljän vuosikymmenen aikana rap-musiikki on kasvanut marginaalisesta musiikkigenrestä maailmanlaajuiseksi tuotteeksi. Stapleton (1998, 228) esittää, että tämä siirros alakulttuurista valtavirtaan on seurausta teknologisesta kehityksestä. Kun musiikin tekeminen, massatuotanto sekä jakelu helpottuivat, muuttui kulmakuntien marginaalimusiikki maanlaajuiseksi, ja myöhemmin globaaliksi, ilmiöksi. Smitherman (1997, 3) kuvaa rap-laulajan olevan postmoderni versio länsiafrikkalaisesta *griotista*, suusanallisesti lahjakkaasta tarinankertojasta ja kulttuurihistorioitsijasta. Stapleton (1998, 220) mainitsee griotin rooliin kuuluneen perättäisten sukupolvien tarinoiden välittämisen lisäksi yhteiskunnallisen, kuulijoita hyödyttävän, informaation opettamisen. Rap-laulajan tulee siis olla lyhyesti sujuva ja hänen odotetaan kertovan totuuksia, todistavan. Smitherman (1997, 5) määrittelee rap-musiikin olevan sekoitus totuutta sekä fiktiota sekä nykyaikainen reaktio työttömyyteen, köyhyyteen ja sortoon. William Upsi Wimsattin (1993) mielestä yksi rap-musiikin merkittävimmistä syntyisistä oli valkoisen Amerikan mustaa väestöä kohtaan suuntaama taloudellinen ja psykologinen terrorismi. Allen (1996, 159-60) puolestaan kuvaa rap-musiikin olevan yksi afroamerikkalaisen nuorison tärkeimmistä kanavista ilmaista näkemystään maailmasta ja luoda järjestyksen tunnetta sekasortoisen kaupunkielämän keskellä. Stapleton (1998, 220) argumentoi, että rap-musiikki seuraa ja vahvistaa afroamerikkalaista musiikkiperinnettä, jossa laulun keinoin kerrotaan kuinka asiat ovat ja protestoidaan sosiaalisia epäoikeudenmukaisuuksia vastaan. Rap-musiikkiin kuuluva, ajoittain triviaaliselta tai koomiseltakin vaikuttava aitouden korostaminen asettuu näiden näkökantojen varjossa vakavammin otettavaan kontekstiin. Tarinoilla on merkitystä, kuten on niiden sekä tarinankertojan aitoudellakin.

Stapleton (1998, 220) liittää rap-musiikkiin kuuluvan verbaalisen rehentelyn ja omakehun afroamerikkalaisen yhteisön keskuudessa vaikuttaneeseen *the dozens*, tai *playing the dozens*-perinteeseen, johon kuuluu rituaalisten solvauksien käyttö ja jossa puhujat, tai pelaajat, pyrkivät osoittamaan verbaalista kyvykkyyttään ja esittämään luovia pilkkailmaisuja. Kyseinen perinne oli olennainen osa hip hop-musiikin alkutaipaleen rap-mittelöitä, joissa pyrittiin päihittämään vastustaja verbaalisesti; tämä sanoituksellinen aggressiivisuus ja kilpailijoiden haastaminen on säilynyt merkittävänä osana rap-musiikin perinnettä tähän päivään asti.

Aitous rap-musiikin kontekstissa ja tässä käsittelemässäni yhteydessä ei merkitse vain taideteoksen, kirjaimellista autenttisuutta tai jäljentämättömyyttä, joskin yhteyksiä tähän Goodmanin (1976, 113) esittämään kahtiajakoon löytyy myös hip hop-spesifistä, määritelmällisesti tulkinnanvaraisemmasta, aitouden ja autenttisuuden käsitteestä. Kuten pyrin työn edellisessä osiossa kuvaamaan, musiikillisten, sekä jossain määrin sanoituksellistenkin, lainausten olennaisuus musiikkityylin ytimessä vaikuttaa siten, että teosten kirjaimellinen autenttisuus on usein tulkintakysymys. Esimerkiksi hip hop-musiikissa vaikuttavassa mixtape-perinteessä rap-artistit usein äänittävät lyriikkansa toisten artistien musiikkiraitojen päälle ja julkaisevat nämä tuotoksensa yleensä maksutta, osittain välttääksensä tekijänoikeuskorvauksellisia seurauksia, mutta myös markkinointisyistä. Tässä mixtape-perinteessä lyriikat ovat siis uusia, autenttisia tuotoksia ja musiikki kirjaimellisesti toisen artistin teos; lopputulos jonkinlainen sekoitus, tai *mix*, kollaboraatio, johon musiikkiraidan tuottaja ei välttämättä ole tuotoksen luontihetkellä edes tiennyt osallistuvansa. Hessin (2006, 283) ja Rosen (1994, 73-74) ajatukset musiikkisampleista lähdeviittauksina liittyvät tulkintani mukaan tähän konkreettisen aitouden, tai ainutlaatuisuuden, tulkinnanvaraisuuteen. 1980-90-lukujen rap-artistit lähtökohtaisesti, ja usein eksplisiittisesti, rakentavat omaa taiteellista näkemystään genrelle olennaisen ja sen piirissä yhteisesti hyväksytyn, musiikkiperinteen päälle.

Hip hopin käsitys aitoudesta kohdistuu siis jossain määrin itse musiikkiteokseen ja kappaleiden sanoituksiin sekä niiden sanomaan, mutta ehkä jopa suuremmassa määrin itse artistiin. Bourdieu (1986, 241-58) sanoo kulttuurisen pääoman ruumiillistuneesta, *embodied*, ilmenemismuodosta että sen kerryttäminen vaatii huomattavasti aikaa ja työtä. Koen tämän ajatuksen sopivan rap-musiikin ajatusmaailmaan mainiosti. Henkilökohtaisten taitojen kartutusta, oppirahojen maksamista sekä tunnettuuden eteen tehtyä työtä arvostetaan. Hip hop-kulttuurin ja rap-musiikin käsitys aitoudesta osoittautuikin monessa mielessä artistin kulttuurisen sekä sosiaalisen pääoman mittariksi. Afroamerikkalaisen nuorison ja, musiikkiaspektia laajemmin käsitetyn, hip hop-kulttuurin välistä suhdetta tutkinut Clay (2003, 1346-1358) käyttää tutkielmani tapaan Bourdieun kulttuurisen pääoman käsitettä kuvataksaan kuinka rap-musiikinkin vaikutuspiiriin kuuluva, ja suuren osan sen yleisöstä muodostava, nuoriso käyttää kyseistä pääoman ilmenemismuotoa todentaakseen sekä vahvistaakseen omaa, kyseisen tutkimuksen tapauksessa afroamerikkalaista, identiteettiään. Kuten sanottu, rap-musiikki on vain yksi hip hop-kulttuurin elementeistä juuri rap-musiikki sekä rap-artistien

kyky kirjoittaa tarinoita henkilökohtaisesta näkökulmasta auttoi vangitsemaan tämän, Claynkin tutkiman, kohdeyleisön kiinnostuksen.

## Aitouden ja kaupallisuuden suhde hip hopissa

Yo, I'm strictly about skills and dope lyrical coastin'

Relying on talent, not marketing and promotion

...

Stop wastin' your money on marketing schemes

And pretty packages pushin' dreams to the fiends

A dope MC is a dope MC

With or without a record deal, all can see

And that's who KRS be son

I'm not the run of the mill, cause for the mill I don't run

- KRS-One *Step Into a World (rapture's delight)*, 1997

Kaksi vuotta, edellisen työn osion käynnistäneen, *MCs Act Like They Don't Know*-kappaleen jälkeen KRS-One muistuttaa jälleen kuulijaa omista lyyrisistä kyvyistään sekä paheksuu hip hop-musiikkia vaivaavaa ja korruptoivaa liiketaloudellista, voiton maksimointiin tähtäävää, suuntausta; toisin sanoen ilmaisee taas omaa kulttuurista pääomaansa sekä, Bourdieun (1986, 241-58) mukaan jossain määrin väärin ymmärrettyä, pyyteettömyyttään ja eitaloudellisuuttaan. *Dope*, tässä yhteydessä hyvä tai taitava, KRS-Onen kaltainen, MC on arvostettava ilman levytyssopimustakin tai kaupallista menestystä; huumettakin tarkoittava *dope* on tässä yhteydessä myös sanaleikki liittyen edelliseen säkeen addiktia tarkoittavaan *fiend*-sanaan. Myös lainauksen viimeinen säe on monimerkityksinen ja –tulkintainen. KRS-One ei ole *run of the mill*, tai tavallinen, MC joka juoksee miljoonien, *mill(ions)*, perässä. Toisin tulkittuna hän ei työskentele tehtaalle tai myllylle, *mill*; tai laajemmin käsitettynä, auktoriteeteille joita ajatus tehtaista edustaa. Kappaleen nimessä on viittaus, siinä



samplattuun, Blondie-yhtyeen vuonna 1980 julkaistuun, hip hop-henkiseen *Rapture*-kappaleeseen. Nimi viittaa ja nostaa hattua luonnollisesti myös aiemmin mainittuun Sugarhill Gangin klassikkokappaleelle *Rapper's Delight*.

Paitsi tapana identifioida että identifioitua, rap-musiikin tekeminen on nähty tapana vaurastua ja menestystä on pidettynä tienä ulos köyhistä oloista. Viimeistään 1990-luvulla osa rap-artisteista olikin saavuttanut merkittävää kaupallista menestystä. Kaupallistuminen ja valtavirtaistuminen luovat perustavanlaatuisia haasteita mille tahansa taiteen tai kulttuurin muodolle, mutta varsinkin genrelle jonka ytimessä on tarkasti määrittelemätön aitous. Bourdieu (1993, 39) viittaa tähän kuvatessaan taidekentän instituutioiden kuten kustantamoiden ja taidegallerioiden kohtaamia haasteita. Hänen mukaansa taloudellinen logiikka tuodaan näiden instituutioiden toimesta kulttuurintuottajien keskuuteen ja taidetyön ytimeen. Tässä prosessissa näiden instituutioiden tulee omata taloudellisia taipumuksia, jotka saattavat olla vieraita kulttuurintuottajille tai ristiriidassa heidän näkemystensä kanssa, sekä samanaikaisesti taiteentuottajille läheisempiä arvoja ja taipumuksia. Musiikin tapauksessa levy-yhtiöiden edustajat joutuvat tasapainottelemaan artistin näkemyksen ymmärtämisen ja kunnioittamisen, sekä teoksen markkinoitavuuden ja kaupallistamisen välillä. Bourdieun (1993, 40-45) ajatukset taidekentän toimijoiden valtasuhteista sekä niiden vaikutuksista taiteen luonteeseen sopivat tähän yhteyteen mainiosti. Bourdieun mukaan taloudellisesti ja poliittisesti dominoivan tahon, tässä esimerkissä levy-yhtiön, intresseissä on markkinoida ja välittää keskiluokkaista, kaupallistettavissa olevaa, *bourgeois*, taidetta tai musiikkia. Tällaista musiikkia tuottavat, vähiten symbolista pääomaa omaavat, artistit ovat epäautonomisessa asemassa, sillä dominoivat tahot eivät halua heidän toteuttavan taiteellista autonomiaansa, toisin sanoen tekemään taidetta taiteen vuoksi, ja toisaalta autonomista taidetta tai musiikkia tuottavat artistit haluavat sulkea nämä bourgeois-artistit oman taidekentän kolkkansa ulkopuolelle. Bourdieu argumentoi, että sekä yksilön siirtyessä dominoidusta luokasta dominoivaan luokkaan, että kulttuurintuottajan siirtyessä autonomisesta asemasta epäautonomisen navan suuntaan, hänen taloudellinen pääomansa kasvaa, mutta kulttuurinen pääoma kutistuu. Voin kuvitella KRS-One:n, ja hänen aidon hip hopin määritelmän jakavien artistien, olevan tästä samaa mieltä.

Kaupallinen menestys ei automaattisesti ole alentanut hip hop-musiikin taiteellista arvoa tai artistin aitoutta, mutta *selling out*, eli jonkinlainen rehellisyydestä ja tinkimättömyydestä luopuminen on voinut saattaa artistin epäsuosioon. Clay (2003, 1348) väittää, että

afroamerikkalaisen kulttuurin lukuisista historiallisista ilmenemismuodoista voidaan päätellä afroamerikkalaisen yhteisön sisällä vallitsevan eräänlaisen identiteettitaistelun, jonka tavoitteena on yhtenäisen identiteetin rakentaminen sekä yhteisön määrittäminen. Tämän identiteettipainin keskiössä on Clayn mukaan historiallisesti ollut sen selvittäminen, kuka on autenttinen ja kuka on myynyt itsensä, tai *sellout*. Rap-artisti voi siis menettää alkuperäisen yleisönsä muuttamalla musiikkiaan markkinoitavamman pop-musiikin suuntaan, tai vesittämällä musiikkinsa sanomaa helpommin pureskeltavaan muotoon. Toisaalta uudistuva artisti voi saavuttaa uuden suuremman yleisön. Pop-yleisön kosiskelu ei yleensä ole vannoutuneen hip hop-yleisön silmissä hyväksyttävää, joskin esimerkkejä genererajat ylittäneistä, ainakin osassa kulttuurikenttää, arvostuksensa säilyttäneistä artisteista löytyy. Kuten Bourdieu (1993, 39) toteaa taiteissa usein käyvän, osa hittiteoksista koetaan taloudellisesta menestyksestään huolimatta todelliseksi taiteeksi. Kuten Claykin (2003, 1349-1350) esittää, kulttuurisen pääoman käsite tarjoaa oivan viitekehyksen tarkastella tätä rap-musiikkia ja laajemmin hip hop-kulttuuriakin koskettavaa ilmiötä. Kulttuurisen pääoman avulla hankitaan statusta ja asemoidaan artisteja hierarkkisesti; sen laadun ja määrän arvioinnin avulla luodaan rajoja ja kriteerejä, sekä määritellään kenen autenttisuus tai legitimitetti on riittävä ja kenet suljetaan ryhmän ulkopuolelle.

Kaikesta hip hopissa ilmenevästä, puristisesta aitousajattelusta huolimatta, osa musiikkityylin juurista löytyy mahtipontisesta, hauskanpitoa ja huumoriakin korostavasta live-esiintymisperinteestä. Henkilökohtaisen varallisuuden ja musiikin tekemisestä saadun korvauksen liioittelulla rap-artistit ovat pyrkineet vetoamaan nuorista miehistä koostuvaan kuuntelijakuntaan sekä asemoimaan itseään genren hierarkiakartalle. Työn seuraavassa vaiheessa kuvaan hip hop-artistien tapoja esiintyä taiteilijapersoonan takaa sekä käyttää verhottua, tai koodattua kieltä.

## Taiteilijapersoonat ja salattu kielenkäyttö hip hop-artistin työvälineinä

Kuten tässä työssä on käynyt ilmi, perinteisen liiketoiminnan arvonmuodostusajattelu ja taiteellisen työn yleisesti hyväksytyt, yhteisesti sovitut arvostuskriteerit ovat rap-musiikissa usein konfliktissa. Hessin (2005, 297-309) mukaan, taiteilijan markkinoitavuuden ja taiteen aitouden ollessa ristiriidassa, rap-artistit pyrkivät usein hämärtämään rajaa taiteilijan itsensä ja tarinaa kertovan persoonan välillä. Erittäin harvat hip hop-artistit itseasiassa esiintyvät omalla nimellään, tai tulkintani mukaan edes omina itsenään. Monet rap-artistit ovat omaksuneet taiteilijapersoonan, jonka tarkoitus ei ole olla täysin fiktiivinen mutta ei myöskään täysin edusta taiteilijaa itseään. Parhaassa tapauksessa musiikkikappaleen kertojaääni ja artisti erottuvat toisistaan kuulijan mielessä. Taiteilijapersoonaa tai kertojaääni luo etäisyyttä tarinan kirjoittajan ja välittäjän välille.

Äärimmäisenä esimerkkinä voidaan pitää arvostettua rap-artistia ja levytuottajaa Daniel Dumilea, joka on esiintynyt sekä levyttänyt usealla nimellä. Tunnetuin ja parhaiten menestynyt Dumilen persoonista lienee MF DOOM, sarjakuvien maailmasta ammentava superrikkoshahmo, joka käyttää kaikissa julkisissa esiintymisissään metallinaamiota. Dumile on tunnettu myös siitä, että hän on useaan otteeseen lähettänyt itsensä sijasta esiintymislavalle toisen henkilön jolla on DOOM-naamio kasvoillaan. Artistin ja lavalla esiintyvän persoonan raja rikkoutuu tällaisessa radikaalissa esimerkissä erityisen voimakkaasti. Vaikka harvat hip hop-artistit käyttävät kirjaimellista naamiota, on heistä monilla suojanaan vastaavia persoonallisuuksia, joita hyödyntämällä musiikin tarina tai sanoma ei henkilöidy suoranaisesti itse artistiin. Dumile sanoo Coatesin (2009) kirjoittamassa artikkelissa idean naamion käyttämisestä syntyneen nimenomaan tarpeesta kontrolloida kerrottavaa tarinaa. Coates kuvaa myös kuinka graafista suunnittelua opiskelleesta Carlton Ridenhourista muovautui Chuck D, Public Enemy-yhtyeen solisti ja aikansa poliittisen rap-musiikin keulahahmo. Epätodennäköisestä yksilöstä muodostui aggressiivisen musiikin kautta yhteiskuntaa kritisoi artistti. Hess (2005, 297-298) esittää, että osa hip hop-artisteista pyrkii jakamaan persoonansa nimenomaan erottaakseen tarinankertojan musiikkimaailmaa hallitsevasta liiketaloudellisesta todellisuudesta. Musiikkia tekevän artistin autenttisuus ja markkinoitavuus, tai taiteellinen autonomia ja asema taidekentän valta-asetelmassa, ovat konfliktissa ja tätä ristiriitaa lieventämään artistit kehittävät, taiteilijasta jossain määrin

riippumattoman, kertojapersoonan. Täten he pystyvät tuottamaan musiikkia valtavirtayleisölle ja samaan aikaan säilyttämään riittävän määrän aitoutta sekä siteet musiikin kulttuurisiin sekä sosiaalisiin lähtökohtiin. Fiktiivisen persoonan aitoutta on helpompi ylläpitää ja tämän persoonan kulttuurinen, sosiaalinen tai taloudellinen pääoma ei henkilöidy täysin itse artistiin.

Rap-sanoitukset nojaavat vahvasti kielikuviin ja kiertoilmaisuihin, joiden avulla voidaan käsitellä yhteiskunnallisia ja poliittisia aiheita. Rose (1994, 100) pitää rap-musiikkia salattuna transkriptiona, tai eräänlaisena koodikielenä. Hänen mukaansa kulttuurisen ja poliittisen vallan kohdatessa vastustusta, valtasuhteita vahvistetaan sekä haastetaan, sosiaalisen kanssakäymisen ja kielen avulla. Julkinen kieli toimii vallan välineenä ja verhottu tai salattu kieli on vallan haastajien työväline. Salattua kieltä käytetään suljettujen ovien takana tai naamioidaan valtaa ja vallankäyttäjää arvosteleva sanoma päivänvaloa kestävässä muotoon. Hän toteaa rap-musiikin hyödyntävän tämän kaltaista verhottua kieltä monella tavoin sen kommentoimissa vallitsevia valtasuhteiden epätasapainoja. Stapleton (1998, 221-222) tulkitsee tämän tarkoittavan sitä, että julkisen keskustelun ulkopuolelle suljetut ihmisryhmät kehittävät tämän kaltaisia piilotettuja transkriptiota kommentoidakseen ja kritisoidakseen niiden avulla vallalla olevaa kulttuuria. Tässä konseptissa on tulkintani mukaan paljon yhtymäkohtia tutkielmassa käsiteltyihin aiheisiin. Stapleton (1998, 222-223) tarjoaa esimerkkinä tällaisesta verhotusta kielestä Grandmaster Flash and the Furious Five-yhtyeen, vuonna 1982 julkaistun, *The Message*-kappaleen kertosäkeen sanat:

Don't push me, 'cause I'm close to the edge  
I'm trying not to lose my head

Pohjoisamerikkalaisessa ghettossa eläneet voivat tunnistaa tästä Flashin yhteiskunnalle osoittaman viestin, jonka mukaan tarinankertoja on puskettu liian lähelle kuvainnollista kielekkeen reunaa, tai katkeamispistettä. Toisena esimerkkinä hän mainitsee Public Enemy-yhtyeen kappaleen *911 is a Joke* (1990) ja kuvaa kuinka jo ennen kuin tiedotusvälineet olivat käsitelleet aihetta, Public Enemy tällä kappaleella kiteytti suurkaupunkien köyhien alueiden asukkaiden vaikeudet saada yleisestä hätänumerosta pelastushenkilökuntaa pikaisesti asuinalueelleen; tai kuten yhtyeen jäsen Flavor Flav kyseisen kappaleen aloittaa:

Going, going, gone!

Now I dialed 911 a long time ago  
Don't you see how late they're reacting  
They only come and they come when they wanna  
So get the morgue truck and embalm the goner

Kappaleen kritiikki on kirjaimellisesti suunnattu hätäkeskus- ja pelastustoimijärjestelmää kohtaan, mutta *hidden transcript*-ajatuksen mukaisesti sen voidaan tulkita kommunikoivan kyseisten ghettojen asukkaille, sekä muullekin hip hop-musiikin kulttuurikontekstin hahmottavalle ja samalla aaltopituudella olevalle yleisölle, laajemmin yhteiskuntaa ja valtasuhteita kritisoivaa sanomaa.

## Yhteenveto ja johtopäätökset

Taiteellisen arvon ja taiteen tekemisestä saatavan rahan suhde on usein ongelmallinen. Taide voi ottaa kantaa rahaan ja talouspoliittisiin kysymyksiin, mutta taiteen liitetyn liiketoiminnan nähdään korruptoivan taiteellista arvoa. Taloudellista menestystä tavoitteleva kulttuurintuottaja mielletään usein artesaaniksi tai latoja liukuhihnamaisesti maalaavaksi taidetyöläiseksi. Taloudellisesti menestyvä taide kategorioidaan herkästi pelkäksi pop-kulttuuriksi. Tästä huolimatta jotkut taiteilijat, kuten Andy Warhol ja Salvador Dali, ovat olleet mestareita markkinoimaan taidettaan sekä itseään. Fillis (2002, 139) kuvaa Warholin merkitystä taiteen ja yrittäjähenkisen liiketoiminnan yhteistyön puolestapuhujana ja kertoo Warholin sanoneen liiketoiminnan taitamisen olevan mielenkiintoisinta mahdollista taidetta. Biltonin (2010, 6) mukaan Warholille sekä Damien Hirstille kaupallisuuden omaksuminen tarkoitti tarkoituksellista etäisyydenottoa taiteen valtaapitäviin ja perinteiseen taiteilijarooliin.

Pyrin tässä työssä tutkimaan millä tavoin hip hop-musiikin kulttuurikenttä näihin taloudellista sekä kulttuurista pääomaa käsitteleviin asioihin suhtautuu ja mitä keinoja hip hop-artistit käyttävät purkaessaan kaupallisuuden ja aitouden, tai taloudellisen ja kulttuurisen pääoman, välillä vallitsevia jännitteitä. Väitän, että samoin kuin Hess (2005, 297-309) esittää taiteilijapersoonan omaksumisen auttavan rap-artistia peittämään liiketaloudellisen ja taiteellisen arvon konfliktia, verhotun tai koodatun kielenkäytön voidaan tulkita tekevän samaa. Omakehu ja henkilökohtaisella varallisuudella rehentely sekä rap-musiikin tekemisestä saatavan taloudellisen korvauksen liioittelu, varsinkin aiemmin esitellyn playing the dozens-perinteen kontekstissa, voidaan tulkintani mukaan nähdä osana tavoitteellista, kohdeyleisölle suunnattua ja sen koodinmurtamiskykyihin luottavaa sanomaa. Sanoman mukaan taloudellista pääomaa kerryttämällä on mahdollista kohentaa omaa elinympäristöään ja ehkä jopa muuttaa pois köyhtyneiltä asuinalueilta. Stapleton (1998, 221) puhuu afroamerikkalaisessa kulttuurissa ja erityisesti musiikissa, bluesissa, funkissa, jazzissa, soulissa sekä nykyään hip hopissa, vallitsevasta, hengelliseen folk-musiikkiin juurensa ulottavasta, pelastuksen tai vapautuksen sanomasta, jonka tulkitsen varsinkin hip hopin asiayhteydessä tarkoittavan myös taloudellisen vapauden sanomaa.

Kumouksellinen, valtarakenteita haastava kieli ei suinkaan ole hip hopin tai rap-musiikin yksityisomaisuutta. Muutkin taiteen muodot käyttävät hyödykseen puhutun, muoto- ja kuvakielen taipuisuutta. Harvat populaarikulttuurin muodot ovat yhtä onnistuneesti

muovaamaan siitä maailmanlaajuista, miljardien arvoista ilmiötä, varsinkaan painottaen samanaikaisesti aitoutta ja protestihenkisyyttä. Rap-artistit sekä hip hop-musiikin ympärillä vaikuttava taidekenttä ja musiikkiteollisuus, ovat tulkintani mukaan onnistuneet tässä osittain juuri koodikieltä käyttäen, päivittäen ja uudistaen sekä taiteilija- ja kertojapersoonia hyväksikäyttäen. Kuten aiemmin todettiin, taloudellisen pääoman karttuessa, kulttuurisella pääomalla tuntuu olevan taipumusta huveta ja hip hop-musiikin nykytilasta voidaan olla montaa mieltä, aivan kuin siitä voitiin olla montaa mieltä 1980- ja 1990-luvuillakin. Tutustumisen, tutkimisen ja diskurssin arvoista hip hop ja rap-musiikki kuitenkin on ja tulee olemaan tulevaisuudessakin. Aina tuntuu löytyvän, jos ei esimerkiksi Chuck D:n veroisia niin ainakin kaltaisia, hip hop-artistejä jotka tulevat menestymään kaupallisesti, herättämään musiikillaan keskustelua, kurkottamaan yli ajan ja luokkarajojen; tai kuten hän sen itse sanoi:

Rock the hard jams, treat it like a seminar

Reach the bourgeois and rock the boulevard

- Public Enemy, *Don't Believe the Hype*, 1988

Tutkielmani on luonteeltaan kuvaava ja tarkastelee rajattua osaa hip hop-musiikin kentästä. Lisäksi se katsoo historiassa taaksepäin, mikä osaltaan rajoittaa työstä tehtävien johtopäätösten merkityksellisyyttä ja sovellettavuutta. Käsittelen tässä työssä hip hop-musiikkia jossain määrin silkkihansikkain ja melko idealistisena, merkitystä täynnä olevana musiikkitaiteen muotona. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin pop-musiikista, joskin monella tapaa ainutlaatuisesta sellaisesta, johon kuuluu olennaisesti kaupallisuus. Hip hop-kulttuuriin ja -musiikin sisältämään sanomaan liittyy monia ongelmallisia ilmiöitä mutta en nähnyt tämän työn puitteissa tarkoituksenmukaiseksi tarttua tarkemmin näihin ilmiöihin tai aiheisiin. Lähes kaikissa käyttämissäni hip hop-musiikkia käsittelevissä lähdeartikkeleissa ja teoksissa otettiin kantaa myös musiikkityylin negatiivisiin aspekteihin, kuten sukupuolisen tasa-arvon heikkoon toteutumiseen, joten niiden ei voida sanoa puuttuvan aihepiiriin liittyvästä tutkimuksesta. Kun tutustuin työn aihepiiriin ja lähdemateriaaliin, lisätutkimuksen aiheita tuli runsaasti mieleen. Hip hopin musiikkikulttuuriin kuuluvasta battle-rap-perinteestä saisi varmasti aikaan mielenkiintoisia tutkielmia ja monia tässä työssä käsiteltyjä aiheita, kuten symbolisia pääoman muotoja, voitaisiin tutkia tässä yhteydessä jossain määrin kvantitatiivisestikin, koska kyseinen perinne perustuu kilpailuihin joissa selvitetään selkeä voittaja. Taiteilijapersoonia löytyy myös muista taiteen muodoista. Olisi mielenkiintoista pyrkiä selvittämään kuinka ne muiden taidekenttien kontekstissa vaikuttavat syntyvään

taiteeseen, tai mitata kuinka niiden omaksuminen vaikuttaa esimerkiksi artistin saavuttamaan taloudelliseen menestykseen.



## Lähdeluettelo

- Allen, Ernest. 1996. *Making the strong survive: The contours and contradictions of message rap*. Teoksessa Perkins, William Eric. *Droppin' science: Critical essays on rap music and hip hop culture*. Vol. 79. Temple University Press, 1996.
- Bilton, Chris 2010. *Identity, creativity and the cultural entrepreneur*. In: 23rd EGOS Colloquium, Vienna, 5-7 Jul 2010. (Submitted)
- Bourdieu, Pierre, edited and introduced by Randal Johnson. 1993. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press
- Bourdieu, Pierre, edited by Richardson J. 1986. *The forms of capital*. Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education. 241-258.
- Clay, Andreana. 2003. *Keepin' it real. Black youth, Hip-Hop culture, and Black identity*. American behavioral scientist 46.10 (2003): 1346-1358.
- Coates, Ta-Nehisi 2009. *The Mask of Doom. A Nonconformist Rapper's Second Act*. The New Yorker-magazine, September 21, 2009 issue
- Crossley, Nick, and Wendy Bottero. 2015. *Music worlds and internal goods: The role of convention*. Cultural Sociology 9.1 (2015): 38-55.
- Dewey, John. 2005. *Art as experience*. Penguin.
- Fillis, Ian. 2002. *Creative marketing and the art organisation: what can the artist offer?*. International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing 7.2 (2002): 131-145.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett publishing.
- Hess, Mickey. 2005. *Metal faces, rap masks: identity and resistance in hip hop's persona artist*. Popular Music and Society 28.3 (2005): 297-311.
- Hess, Mickey. 2006. *Was Foucault a plagiarist? Hip-hop sampling and academic citation*. Computers and Composition 23.3 (2006): 280-295.
- Motley, Carol M., and Geraldine Rosa Henderson. 2008. *The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture*. Journal of Business Research 61.3 (2008): 243-253.

Rose, Tricia. 1994. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan.

Smitherman, Geneva. 1997. "The Chain Remain the Same" *Communicative Practices in the Hip Hop Nation*. *Journal of Black Studies* 28.1 (1997): 3-25.

Stapleton, Katina R. 1998. *From the margins to mainstream: the political power of hip-hop*. *Media, culture & society* 20.2 (1998): 219-234.

Upski a.k.a. William Wimsatt. 1993, May. *We use words like "Mackadocious."* *The source-magazine*, 48-56.

<b>Tekijä</b> Jari Ahtola		
<b>Työn nimi</b> Kulttuurinen ja taloudellinen pääoma musiikkitaiteessa- Aitous ja kaupallisuus hip hopissa		
<b>Tutkinto</b> Kauppatieteiden kandidaatti		
<b>Koulutusohjelma</b> Organisaatiot ja johtaminen		
<b>Työn ohjaaja(t)</b> Keijo Räsänen		
<b>Hyväksymisvuosi</b> 2017	<b>Sivumäärä</b> 23	<b>Kieli</b> Kieli

## Tiivistelmä

Taiteen ja sen tinkimättömyyden määrittelemisen on vaikeaa. Tämä määrittelytoiminta on subjektiivista ja esimerkiksi se miten musiikkiteos koetaan, riippuu siitä kuinka hyvin kuulijat tuntevat tyylilajin ja sen rajat sekä toimintalogiikan. Taiteen ja kulttuurintuotannon taloudellisen arvon, kuten taiteen tuottamisesta saatavan rahallisen korvauksen, sekä taiteelle annettavan kulttuurisen arvon suhde koetaan myös usein ongelmalliseksi. Kantaaottavan tai yleisiä yhteiskunnallisia normeja rikkovan taiteen markkinoiminen voi olla haasteellista ja tällaisen kulttuurituotannon taloudellisen menestyksen voidaan kokea vähentävän sen taiteellista tai kulttuurista arvoa. Jotkut artistit ovat kuitenkin taitavia markkinoimaan ja kaupallistamaan taidettaan sekä itseään menettämättä taidekentältä sekä yleisöltä saamaansa arvostusta. Toisin sanoen he onnistuvat kartuttamaan taloudellista pääomaansa ilman että heidän keräämänsä ja heihin henkilöityvän kulttuurisen pääoman koetaan hupenevan. Tämän ajatuksen ja vastakkainasettelun pohjalta päädyin valitsemaan tutkielmani aiheeksi hip hop-musiikin, jonka kentällä toimivat artistit ovat kaupallisesta menestyksestään huolimatta onnistuneet melko hyvin sovitteluun näitä pääoman ilmenemismuotojen välisiä jännitteitä.

Tämän työn tarkoituksena on kuvata millä tavoin hip hop-musiikin kulttuurikenttä näihin taloudellista sekä kulttuurista pääomaa käsitteleviin asioihin suhtautuu. Tutustun siihen miten taidetta käsittelevässä akateemisessa kirjallisuudessa ajatellaan taiteen määrittelyä ja siitä kuinka taiteen arvonmuodostus tapahtuu sekä kuvaan millä tavalla aitouden käsite ilmenee 1980-90-lukujen pohjoisamerikkalaisessa hip hop-musiikissa. Näiden pohjalta pyrin tutkielmassani kuvaamaan mitä keinoja hip hop-artistit käyttävät käsitellessään kaupallisuuden ja taiteellisen konflikteja.

Hip hop-kulttuuria sekä -musiikkia on tutkittu melko paljon, mutta suuri osa tutkimuksesta painottaa musiikkityylin sosiaalisia ja kulttuurihistoriallisia tutkimusnäkökulmia. Kaupallisuuden ja hip hop-musiikkiyhteisölle ominaisen aitouskäsitteen, josta esitän työssä oman tulkintani, välistä suhdetta tutkivaa kirjallisuutta vaikuttaa olevan melko vähän. Tutkielmani on luonteeltaan kuvaava ja tarkastelee rajattua osaa hip hop-musiikin kentästä. Lisäksi se katsoo historiassa taaksepäin, mikä osaltaan rajoittaa työstä tehtävien johtopäätösten merkityksellisyyttä ja sovellettavuutta.

**Avainsanat** hip hop, rap, musiikki, pääoma